

التراث الموسيقي الشعبي في ألحان محمد عبد الوهاب



د. أحمد يوسف محمد علي (*)

مقدمة

لم يكن الموسيقار محمد عبد الوهاب في معزل عن مجتمعه، ولا عن موسيقى وغناء هذا المجتمع، بل هو متابع لكل ما يُنتج من فنون، سواء كانت تراثية أو معاصرة. ونعني بالتراثية هنا فنونه الموسيقية الشعبية، التي أبدعها الشعب على مدار تاريخه العريق، وفي كل مناسباته، مواكبة لكل الأحداث التي مرت عليه بأفراحها وأتراحها؛ بل كان يحفظها عبد الوهاب عن ظهر قلب، كما جاء على لسان معاصريه.

وكانت تلك الموسيقى التي بداخله تمثل الدعامة الرئيسية لفنه، والتي يبدأ منها تطويره لهذا الفن؛ فكانت تخرج منه على شكل إقراصات نغمية مطعمة ومسبوكة بهذا المعين التراثي الضخم، ولكن بشكل متطور، يُضاف إليه أسلوبه في الصياغة اللحنية، ونوقه في الأداء. وهو بذلك يتمثل الطبيعة النحلية في

(*) مدرس دكتور بالمعهد العالي للموسيقى العربية - قسم علوم الموسيقى - أكاديمية الفنون .

التخزين (إن صح التشبيه)؛ حيث يمتص كل المؤثرات الموسيقية الخارجية من ألحان وغناء إلى جوفه الفني، ويهضمها، ويُدير لها معاملته الداخلية^(١)، ثم يُخرجه عسلاً وهابياً مزيجاً لعدة روافد مختلفة ومتشابكة.

والناظر لألحان محمد عبد الوهاب يجد أنها لا تخلو من هذا التأثير أو ذاك سواء في التلحين أو الأداء، والذي يرجع إلى أكثر من رافد (شعبي - ديني - تاريخي - قومي وغيرها)، والتي قد استلهمها في معظم هذه الألحان على مدار تاريخه الفني الطويل.

على أنه قد تظهر على السطح بين الحين والآخر رؤى مختلفة ومتباينة من جانب البعض سواء كان ناقداً أو محلاً أو حتى إعلامياً، مابين مؤيد ومعارض للاستفادة من تلك الروافد، بل وصل الأمر لاتهام محمد عبد الوهاب باستغلال نتاج من سبقه، وإنكار حقه في هذا التأثير أو ذاك. وهذا البحث يدرس تأثير أحد هذه الروافد، وهي الموسيقى والأغاني الشعبية المصرية في أعمال محمد عبد الوهاب، وكيفية استفادته منها في صياغة ألحانه، وتقييم مدى الإبداع الذي أضيف في هذا الجانب. وأياً كانت الأوصاف التي تُطلق على - أو يوصف بها - هذا التأثير، فإن الباحث يرى إرجاء الحسم في هذا الموضوع إلى ما بعد العرض والتحليل الموسيقي لنماذج من أعمال محمد عبد الوهاب، وتحديد الفقرات محل الخلاف، ومقارنتها بالأصل ومدى تأثيره بها، وإرجاع هذا التأثير

(١) زكى نجيب محمود: قيم من التراث، القاهرة، دار الشروق، ١٩٩٩، ص ١٧٦.

إلى تصنيفه الفني الدقيق، إما إلى: "توظيف أو استلهام أو اقتباس"^(٢). وإن كان كذلك أو إحداها فهو لم يأت ببدعة؛ فالتأثر بالموسيقى الشعبية واردٌ في التاريخ الموسيقي على مداره الطويل، وفي كل العصور، حتى عند عباقرة الموسيقيين العالميين أمثال برامز، ديبوسي، وبارتوك، وحتى بيتهوفن العظيم، وغيرهم.

مشكلة البحث

تزعم محمد عبد الوهاب التطويرَ والتجديدَ في الموسيقى العربية أبعدَ عنه الأنظارَ عن تأثيره بالموسيقى الشعبية، وتوغلَ فيها، والنهل من هذا المعين الخصب الذي لا ينضب؛ فاقنصرت الرؤيةُ إلى ألحانه في المجمل على أنها موسيقى متطورة، قائمة على التحديث في شكل وصيغة وفورم الأغنية، وفي استخدام الآلات الموسيقية الغربية، كالتشيللو والكونتراباص والكاستانيت، والأورج والجيتار وغيرها؛ والإيقاعات الأوروبية في أعماله كالتانجو، والسмба والرومبا والفالس؛ وفي الاعتماد على التوزيع الموسيقي العلمي على يد الموسيقيين الدارسين أمثال: عزيز صادق، إبراهيم حجاج، على إسماعيل، أندريه رايدار، وببى المانزا، وغيرهم؛ وكذلك في الأداء وشكل الفرقة الموسيقية؛ حتى في اقتباساته، اقتصر الحديث على ما استعاره من الموسيقى الغربية، دون الإشارة إلى الموسيقى الشعبية التي أدرجها في أعماله؛ وساعد على ذلك أن أعمال عبد الوهاب الغنائية أو الموسيقية حين تُوثق على أى

(٢) صلاح الراوى : مقامة كتاب "الفنون الشعبية بين دفتين"، وزارة الثقافة، القاهرة، دار الأمل للطباعة والنشر، ١٩٩٥، ص ٥.

تصنيف قلما تشير إلى اسم اللحن الشعبي، اللهم إلا في بضعة أعمال، مثل: "الحنّة، ع الياى، الوى الوىل يايمة". حتى الشعراء الذين نظموا لعبد الوهاب لم تكن مهتهم الأصلية عادية أو بسيطة، بل منهم الطبيب: (سعيد عبده، إبراهيم ناجى)، والصيدلى: (أمين عزت الهجين)، والسفير: (أحمد عبد المجيد)، والمهندس: (على محمود طه)، والحاصلون على رتبة الباشوية: (أحمد شوقي، لواء بحرى/عبد المنصف محمود، عزيز أباطة)، ووزير مفوض: (أحمد شفيق كامل)، ورئيس وزراء الأردن: (عبد المنعم الرفاعى)، وصحفيون لامعون: (كامل ومأمون الشناوى، صالح جونت، جورج جرداق)، وأدباء: (بشارة الخورى، بيرم التونسى، عبد الوهاب محمد)، والمحاسب: (حسين السيد، صالح جونت)^(٣). علاوة على شعراء أصحاب مراكز مرموقة: (محمود حسن إسماعيل، مستشار الإذاعة المصرية؛ أحمد رامى، دارس السوربون؛ أحمد خميس، مدير عام باتحاد الإذاعة والتلفزيون)، وغيرهم؛ وبما أن كل إناء ينضح بما فيه، فإننا نجد أن لغة غالبية شعر هؤلاء، وإن كان معظمه عامياً، لكنه نابت في رحم العربية، يغلفه الرقى والسمو، إن صح التشبيه، ويعلو على فهم العامة؛ فلا هو قائم على حرمان ولا شكوى من الحاجة والعوز؛ بل هو مرفه ومترف، بأغراضه وأساليبه الشعرية والأدبية المجردة، وغير المباشرة، والتي لا يشترط وجودها في الشعر الشعبي بأسلوبه البسيط رغم صدقه

(٣) عبد الله أحمد عبد الله: صفحات مجهولة عن عبد الوهاب، القاهرة، دار السينما والناس للنشر والتوزيع، ١٩٩٢، ص ٤٢.

وتعبيره القوي-؛ فجاءت ألحانُ عبد الوهاب مواكبة لهذا الشعر، وكأنه قد فصلَ لها زياً يتناسبُ مع النص.

بالإضافة لكل ما سبق فإن عبد الوهاب لم يلحن للمغنيين الشعبيين أو من اشتهروا بغناء هذا اللون، باستثناء لحن شعبي واحد لمحمد عبد المطلب: "يا نائمة الليل وانا صاحي"، وباقي ألحانه لعبد المطلب تُعد من النوع التطريبي؛ ولحناً آخر لمحمود شكوكو، وكان في شكل فكاهي، وهو: "ياجارحة قلبي بقزاة"، ومقطعاً من إسكتش: "اللى يقدر على قلبي"، لليلى مراد مع مجموعة الفنانين؛ ولعبد العزيز محمود مقطعاً في أنشودة: "قولوا لمصر"، مع مجموعة الفنانين؛ ولعابدة الشاعر لحناً غير شعبي، هو: "عيد الميلاد"، ومقطعاً لزينب يونس من أوبريت "الأرض الطيبة"؛ وقد أعاد شفيق جلال غناء لحن قديم لعبد الوهاب، هو: "دار البشائر مجلسنا"^(٤)، كان قد غناه عبد الوهاب في حفل زفاف نجل أمير الشعراء "على أحمد شوقي" عام ١٩٢٦، وأعاد غناؤه شفيق جلال في فيلم: "وبالوالدين إحساناً"، عام ١٩٧٦. وحين أنتج عبد الوهاب الملحمة الشعبية: "حسن ونعيمة" في فيلم يحمل نفس الاسم؛ ترك ألحانها بالكامل لمحمد الموجي. ولم يلحن لباقي المغنيين الشعبيين، رغم مقدرتهم، أمثال: محمد الكحلاوى، محمد العزبى، فايد محمد فايد، بدرية السيد، حورية حسن، ليلى نظمى، عزيزة عمر، شريفة فاضل، صلاح عبد الحميد، محمد حمام، وغيرهم.

(٤) محمد صبرى: الشوقيات المجهولة، الجزء الثانى، القاهرة، دار الكتب، ١٩٦١، ص ٣١٤.

لكل هذه الأسباب مجتمعة، لم يظهر الجانب الشعبي في موسيقى وألحان محمد عبد الوهاب، فاتجه غالبية الباحثين إلى تناول ودراسة موسيقاه من عدة زوايا إبداعية أخرى، وتلك مشكلة البحث، وهي عدم تعرض الباحثين لهذا الجانب، وهو الأثر الشعبي في موسيقى محمد عبد الوهاب.

والناظر لألحان عبد الوهاب يجد أنها لا تخلو، في الغالب، من أثر موسيقى شعبي. لكنه كما استفاد من موسيقى الغرب، في أشكالها وقوالبها وآلاتها الموسيقية، وأفكارهم اللحنية؛ استفاد أيضاً من طريقة تعاملهم مع التراث الشعبي الموسيقي لإبلادهم، ولكن في حدود التناول المحلي؛ وهي وضعه ضمن سياق موسيقى وغنائي عام، ودون الإشارة إلى هذا اللحن الشعبي أو ذاك؛ وهو في هذا يختلف عن تناول موسيقيين آخرين لموسيقى التراث الشعبي، أمثال: محمود الشريف، الذي خرجت ألحانه من الألف إلى الياء منغمسة في الروح الشعبية، ودون تكلف؛ وبلغ حمدي، حيث تناول النص الأصلي كاملاً، وأعاد لحنه، منطلقاً من اللحن القديم؛ وعلى إسماعيل الذي أعاد الصياغة، وبشكل متطور وحديث، مشيراً إلى اسم اللحن الشعبي؛ وسيد مكوي وعبد العظيم عبد الحق، اللذين مزجا الروح الشرقية والشعبية في ألحانهما. وكلها - من خلال رصد الباحث - نماذج، ومحاولات صادقة وأصيلة وقوية أيضاً، لاقت قبولا من المتلقي.

وهذا لا يلغى دور عبد الوهاب في خلق إنتاج فني رائع بأبسط المواد التي تتاح له، إذ أن روعة إنتاجه "يرجع إلى قدرته الخاصة، لا إلى طبيعة المادة

التي يستخدمها"^(٥).... بل إن دور اللحن الشعبي لا يزيد عن قطعة الحجر في يد مثال بحجم محمود مختار، أو كلمات اللغة في يد شاعر بوزن أحمد شوقي. لكن التنوع الذي سبق الإشارة إليه في ألحان عبد الوهاب، قد أخفي هذا التأثير، على الأقل حتى بالنسبة للمتلقي، فانبهر أمام التوزيع الموسيقي، وجمال الأداء، والآلات الموسيقية الحديثة، والإيقاعات الغربية؛ فتوارت هذه الروح الشعبية، مقارنة بألحان الموسيقيين الآخرين، متناولى التراث. وربما يقصد عبد الوهاب - حتى من باب رواج اللحن على الأقل - أن تكون الوجبة الموسيقية المقدمة شاملة لكل الأذواق والأعمار المختلفة، والمستويات الثقافية، فلا يطغى اتجاه موسيقى على آخر، في اللحن الواحد. يضاف لهذا ما تعلمه من شوقي في "العناية بالجواهر نون المظهر، والمعنى نون المادة، واللباب نون القشور"^(٦)؛ وهذا يفسر عدم اشتهاه ألحان عبد الوهاب على أساس تأثيره بالتراث الموسيقي الشعبي.

وقد صنّف عبد الوهاب على أساس طبقي، مقارنة بسيد درويش؛ ذلك أن ألحانه تبدو للوهلة الأولى أنها غير شعبية، وبعيدة عن الجمهور؛ وساعد على ذلك ارتباطه المباشر بأحمد شوقي وبأسلوب حياته الارستقراطي الذي عايشه عبد الوهاب، وظهوره بمظهر الفنان الأوروبي، وبزيه الأنيق، والمجتمعات الراقية التي أحاطت به وأحاط بها، وبُعده - دون تعالٍ - عن

(٥) فؤاد زكريا: مع الموسيقى، ذكريات ودراسات، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ١٩٧١، ص ١٢١.

(٦) لطفي رضوان: محمد عبد الوهاب، سيرة ذاتية، القاهرة، دار الهلال، ١٩٩١، ص ٨٣.

الاختلاط والاحتكاك غير المبرر مع الجمهور؛ كل هذا لم يُخفِ روحه المصرية، ولا ثقافته الشعبية؛ من هنا كان تناوله للتراث على أساس المضمون الموسيقي لا الشكل؛ فلم يستخدم الآلات الموسيقية الشعبية في ألحانه كالمزمار البلدي والربابة والسسمية، ولم يرتد زياً بلدياً أثناء أدائه لحناً شعبياً إلا في أغنية: "القمح"، إذ كانت داخل سياق الأحداث الدرامية لفيلم: "لست ملاكاً". وهو بذلك يتجاوزُ النظرة السائدة للتراث على أنه هدف في حد ذاته؛ بل هو تكتة، ومنطلقٌ إلى اتجاهات موسيقية متطورة متنوعة، من شمولية وتعدد الرؤى، وتكاملية الأبعاد؛ اتجاهات تخلف وتخلق، تُرث وتُثري، تُتبع وتُبتدع؛ وصولاً إلى لغة موسيقية جديدة ومؤثرة، سليمة البنیان، مطعمة بمصل مصري أصيل، ومدعومة بالدراسة والعلم الموسيقي، وفي زى وهينة حديثة، تتواصل مع روح العصر مبنية ومعنى.

وكما كان تمثال نهضة مصر للفنان محمود مختار يشير إلى اعتماد الفلاحة المصرية على حضارتها في النهوض بلمس رأس أبى الهول لإيقاظه^(٧)، ويدها الأخرى تخلع الحجاب؛ كان عبد الوهاب مرتكزاً في أعماله على الروح الشعبية والأداء المصري الصميم؛ وليس أدل ولا أقل من حصوله على لقب "فنان الشعب" عام ١٩٨٠^(٨).

(٧) فتحي غانم: الفن في حياتنا، القاهرة، روز اليوسف، دون سنة النشر، ص ٩٩.

(٨) أمين صادق: أم كلثوم وعبد الوهاب، مصر إذا غنت، القاهرة، مطابع زمزم، ٢٠٠٣، ص ٩٦.

وقد أشار أحد أهم الباحثين في مجال الفن الشعبي، هو الدكتور أحمد على مرسى إلى أثر أو العلاقة بين الأغنية الشعبية والأغنية الحديثة المتطورة، ومؤملاً من الموسيقيين المتخصصين البحث في هذا المضمار^(١).

هدف البحث

يهدف هذا البحث إلى إلقاء الضوء على الألحان والموسيقى الشعبية المصرية التي استفاد منها محمد عبد الوهاب؛ سواء بالنقل المباشر، فيما يسمى بالتناسل، أو ما قام بتحويلها بالتغيير والإضافة، فيما يسمى بالتوظيف، أو حصيلة سمعها وتراكمها وضمها وإعادة صياغتها، فيما يسمى بالاستلهام. وهذا السر الذي يفسر لنا انتشار ألحان محمد عبد الوهاب، على المستوى الجماهيري، أكثر من معاصريه؛ وذلك كما يتصور الباحث- لتشبعها بالروح الشعبية.

أهمية البحث

الألحان الشعبية هي من إبداع الشعب، خرجت على أفواهه في مناسبات عديدة، وعبرت عنه بصدق وبساطة؛ لذا فهي تُقرأ محفوظة في الوجدان المصري، يسترجعها غناءً في مناسبات شتى، وفي كافة مراحل حياته، في عمله؛ الزراعة والري والحصاد والبناء وحرفه التصنيعية، وعاداته وتقاليده الاجتماعية؛ وقد استفاد روادُ التلحين الأوائلُ من هذا المصدر الغني في تطوير

(١) أحمد على مرسى: مقدمة في الأغنية الشعبية، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٧، ص ٩٤.

ألحانهم، فانتشرت داخل وخارج مصر؛ ولكن قطاعاً كبيراً من الأجيال الحالية من الملحنين لا يستمع لتلك الموسيقى، بل يستعلى عليها، واعتمادهم بالدرجة الأولى على تيمات موسيقية خارجية؛ فراحوا يلهثون وراء فئات ومخلفات موسيقى تركية وغربية، يبنون عليها ألحانهم؛ لذا فإن موسيقاهم منعقدة الجنور، تتبخّر بمجرد انتهاء سماعها، ولا تصمد أمام المحاولات المستميتة لسحب البساط من تحت أقدام الثقافة والموسيقى المصرية؛ ... وبَعْدُ، فإن الموسيقى الشعبية المصرية تُعدُّ رافداً قوياً، ليس فقط لجمالها وسهولة أدائها، بل أيضاً باعتبارها محوراً للتطوير والتحديث، وباتخاذها منطلقاً للوصول إلى أفاق موسيقية أكثر صدقاً، يُشار إليها بكل تقدير واحترام، يتناسب مع مكانة مصر الثقافية والفنية، كما كانت في السابق.

كما أن دراسة الأثر الشعبي في موسيقى محمد عبد الوهاب وغيره من الملحنين والمؤلفين الموسيقيين المصريين، يساعد بشكل منهجي ودقيق في توثيق الألحان الشعبية المصرية، وحفظها من التشويه، أو التسرب إلى دائرة النسيان، والدخول إلى النفق المظلم؛ وحفظها، أيضاً، من ادعاءات من هنا وهناك، بالانتساب إليها؛ كما حاول العدو الصهيوني، أكثر من مرة، بنسبة ألحان شعبية مصرية إليها، ومن أمثلة ذلك لحن: "قولوا لعين الشمس ما تحماشي"^(١٠)، و "رايح فين يا مسليني"^(١١)، و "يانايمة الليل وانا صاحي"،

(١٠) فرج العنتري: السطو الصهيوني على الموسيقى العربية، القاهرة، شركة الأمل للطباعة والنشر، ١٩٩٧، ص ٧٢

(١١) سهيل رضوان: برنامج "اليالينا"، برنامج تليفزيوني، الفضائية الإسرائيلية.

وغيرها من الألحان التي أدرجها العدو الصهيوني ضمن تراثه، وتعرض لهم بالرد وتفنيد ادعاءاتهم، كثيرٌ من كتابنا الكبار: فرج العنتري، حازم هاشم^(١٢)، مجدي نجيب^(١٣)، محمد الغيطي^(١٤).

الفصل الأول: الإطار النظري

الروافد المؤثرة في موسيقى محمد عبد الوهاب

حين نتتبع مراحل النمو الفني في حياة محمد عبد الوهاب المتعاقبة والمتلاحقة نجده قد تنقل بين عدة أجواء وأنماط اجتماعية وثقافية مختلفة بدءاً من القاع إلى القمة، قلما نتاح لغيره من أقرانه؛ فابننا نجد أنفسنا أمام صور شتى من أنماط وأشكال الحياة المختلفة التي أثرت وأثرت فيه. ذلك أن بدايات نشأة محمد عبد الوهاب ارتكزت أولاً حول أجواء حيي باب الشعرية الدينية والشعبية، وما تحمله من روح مصرية وإسلامية: (نداء الباعة الجائلين-الأذان - أذكار وأناشيد الطرق الصوفية - تلاوة وتجويد القرآن الكريم... وغيرها)، والعمل كصبي ترزي عربي، ثم منشداً بفرق: الجزائري، وعبد الرحمن رشدي، ومغنياً بالسيرك أيضاً، فالتحقه بمعهد الموسيقى العربية، ولقاؤه بأساتذة الموسيقى والغناء: مصطفى بك رضا، حسن بك أنور، محمود رحمي، درويش الحريري، وصفر على؛ وهناك تعلم النظريات الموسيقية العربية،

(١٢) حازم هاشم: المؤامرة الإسرائيلية على العقل المصري، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٢.

(١٣) مجدي نجيب: من صندوق الموسيقى، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠١.

(١٤) محمد الغيطي: إسرائيل تسرق الفن المصري، القاهرة، مكتبة مدبولي الصغير، ١٩٩٧.

وأشكال وصيغ القوالب الموسيقية التقليدية الغنائية والآلية (أدوار، موشحات، قصائد، بشارف، سماعات، لونجات وغيرها)، ودراسة أعمال السابقين أمثال: الشيخ المصلوب، ومحمد عثمان، وعبد الحامولي، وحفظها؛ وغنى للأخير دور "جندى يا نفس حظك" في حفل تخرجه، ولمحمد عثمان موشح "ملا الكاسات" على أسطوانة. وتتلّمذه على الموسيقى الكبير محمد القصبجي لما يزيد عن عام، في دروس خاصة. ثم انتقل إلى جو الصالونات الأدبية والسياسية والثقافية الكبرى على يد شاعر مصر العظيم أحمد شوقي، في منتديات فكرية كان يؤمها كبار الساسة والقادة أمثال: سعد زغلول، أحمد لطفي السيد، مصطفى المنفلوطي، طه حسين، محمد حسين هيكل، فكرى أباطة، مكرم عبيد، مصطفى النحاس، روز اليوسف؛ وحضوره ندوات كبار الأدباء والكتاب، أمثال ندوة الشيخ الأديب مصطفى المنفلوطي، مع سيد درويش وحسن أنور^(١٥). ثم نجده يلتحق بمدرسة "برجرين" ليتعلم فيها علم الهارموني والتوزيع الأوركسترا على يد مسيو "برجرين"^(١٦)، وهو إيطالي الجنسية، وموسيقى آخر روسي اسمه "شطالوف"^(١٧). ونعود إلى شوقي الذي اصطحبه، أيضاً، معه في رحلاته خارج مصر، وأهمها: باريس، وسماعه للموسيقى الأوروبية، والأوبرات، واقتناؤه التسجيلات الصوتية من هناك، وتعرفه على

(١٥) أنور الجندى: الشرق في فجر اليقظة، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٦٦، ص ٦٣.

(١٦) محمود عوض: محمد عبد الوهاب الذي لا يعرفه أحد، القاهرة، دار المعارف، ١٩٩١، ص ٨٣.

(١٧) سعد الدين وهبة: النهر الخالد، حوار مع محمد عبد الوهاب، القاهرة، دار سعاد الصباح، ١٩٩٢، ص ٤٧.

الحضارة الغربية بأشكالها، ونمط حياة الأوروبيين من مأكّل وملبس، وسهرات وأصول التقاليد الكلاسيكية في الحفلات والسهرات واللقاءات (الإيتيكيت).
وحيثما يتركه شوقي، بعد السهرة، يتوجه عبد الوهاب إلى الأحياء الشعبية في القلعة وباب الشعرية والسيدة زينب والأزبكية، يلتقي هناك الساهرين والسُمّار، ويقضى الليل في النقاش والاستماع والتحصيل والتدريب واكتشاف كل ما هو جديد^(١٨)، وممن التقى بهم محمد عبد الوهاب أحد المغنيين الشعبيين، في حي الدّرّاسة، يُدعى "عبد الممرّدش"، والذي كان محل إعجاب عبد الوهاب، وهو أيضاً صاحب إحدى المقاهي الشهيرة، والتي كان يغنى فيها مواويله، التي حفظها عبد الوهاب وتأثر بها، لدرجة أن عبد الوهاب، فيما بعد، حينما كان يغنى مواويله التي لحنها لنفسه، كان هناك رجل يُدعى الحاج سيد الزغبى، يقول مداعباً: "الله الله يا عبده يا ممرّدش"^(١٩). وقد أشاد عبد الوهاب بأداء بائع جميز في لقاء إذاعي، بنداؤه الجميل، مقلداً إياه قائلاً: "ول اتين ولا غنب يا جميز الوزنة بنكّلة يا غنب".

ويسبق ذلك كله حبّه الشديد للموسيقار الخالد الشيخ سيد درويش، وتأثره به وبألحانه، والتقاؤه معه أكثر من مرة، وتنبؤ سيد درويش له بمستقبل فني باهر، بل وقيام عبد الوهاب بأداء دور "زعبلة" في مسرحية "شهرزاد"، أثناء مرض

(١٨) خيرى شلبى: صحبة العشاق، رواد الكلمة والنغم، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٦، ص ٤١.

(١٩) خيرى شلبى: المرجع السابق، ص ٤٥.

سيد درويش. ويُعهد إليه، أيضاً، بإكمال تلحين مسرحية "كليوباترا ومارك أنطوني"، التي بدأها الموسيقار الخالد ثم وافته المنية.

ولسيد درويش مكانة كبيرة عند محمد عبد الوهاب، تتمثل في إلمام الأخير وحفظه لألحان سيد درويش، وعن ظهر قلب، عزفاً وغناءً. يضاف إلى ذلك موقف عبد الوهاب الوفي لأستاذه لما رأى أن القائمين على إدارة معهد الموسيقى، وكانوا متزمتين، لا يُقروا أسلوب سيد درويش في التلحين، ولا طريقة أدائه الغنائي، فكان عبد الوهاب يحاول تمرير ألحان سيد درويش إلى طلبة المعهد كمن يحاول تسريب شيء ممنوع، وتُصبح عبد الوهاب أكثر من مرة بأن "يُقلع عن إحدى عاداته السيئة"؛ وهي أدائه بطريقة سيد درويش التعبيرية لا التطريبية التي يؤدون بها^(٢٠)، (وقد طُرد عبد الوهاب ذات مرة من المعهد^(٢١) لهذا السبب)؛ علاوة على خوف الإنجليز والملك وحاشيته من التأثير الإيجابي لألحان الموسيقار الخالد على الثورة، فمُنِع تداول ألحانه، غير مرة، وقد تحايل سيد درويش لذكر اسم الزعيم سعد زغلول، على غير رغبة سلطات الاحتلال، وتصديه بالغناء والتلحين لخدمة القضايا الوطنية الأخرى في ألحانه الوطنية؛ فما كان من محمد عبد الوهاب- في تصور الباحث- إلا أن يُدرج بعضاً من أفكار سيد درويش الموسيقية داخل ألحانه الخاصة. لكل ما سبق، ورداً للجميل الذي صنعه الموسيقار الخالد له وللموسيقى العربية كان هذا التأثير الكبير بسيد درويش.

(٢٠) سعد الدين وهبة : النهر الخالد، مرجع سابق، ١٩٩٢، ص ٤٥.

(٢١) محمد عبد الوهاب: حديث إذاعي.

والتقى عبد الوهاب في مرحلة متقدمة بموسيقيين أثروا في موسيقاه، كانت لهم جذور شعبية، وخبرة فلكلورية، استفاد منهم ومن عزفهم، كعازف الأكورديون الفذ: فاروق سلامة، الذي أمد عبد الوهاب بالحن شعبية^(٢٢)، لم يسمعها من قبل، وبأدائه البارِع، الغارق في الشعبية، على الآلة؛ وظهر ذلك في ألحان: "أغدا ألقاك، فكروني، أمل حياتي، هذه ليلتي، لولا الملامة"، وغيرها. وكذلك الملحن والعازف والمؤلف الموسيقي، فيما بعد، عطية شرارة، حيث عمل معه عازفاً، لآلة الكمان، وشارك في معظم تسجيلاته، والذي تميز بأسلوبه المازج بين المحلية والعالمية. وعازف الإيقاع الأول محمد العربي، الذي كانت له بصمته في إضافة روح شعبية إلى النسيج الإيقاعي لأعمال عبد الوهاب؛ ويرجع إليه الفضل في ابتكارات إيقاعية، أهمها ذلك الإيقاع الفريد ذو الاثنتي عشرة وحدة زمنية لموسيقى الكوبليه الأول من لحن أغدا ألقاك (أنت ياجنة حبي واشتياقي). والمنسوب إليه تحت اسم: "عربوس"^(٢٣).



من مجمل المؤثرات والروافد السابقة يتضح لنا التنقل الأيدلوجي النشط في الفكر الموسيقي لعبد الوهاب، وتغيُّر أسلوبه ومساره الفني ما بين تطريب وتعبير، وأصالة ومعاصرة؛ وكذا في أدواته وتقنياته، من الميلودية

(٢٢) عبدالحميد توفيق زكي: المعاصرون من رواد الموسيقى العربية، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٣، ص ٢٦٨.

(٢٣) محمد العربي: حديث تليفزيوني.

الخالصة إلى التوزيع الموسيقي الحديث (مستعيناً بكبار الموزعين)، ومن الغناء بمصاحبة العود فقط مروراً بالتخت إلى الأوركسترا. وتلحينه لكل القوالب الغنائية العربية، وصياغة كل ذلك في مزيج فريد يخاطب كل شرائح المجتمع، كل حسب ثقافته؛ وعليه فإن النسيج الموسيقي عند عبد الوهاب متعدد ومتشابه، يُفضّل إرجاعه إلى خيوطه المغزولة منه وبأكثر من رافد، على أساس تصنيفاته الثلاث: (توظيف - استلهام - اقتباس)؛ لنر ما إذا كان إبداعاً أو تقليداً.

خصائص الموسيقى الشعبية المصرية

الموسيقى الشعبية هي حصيلة تراث الألحان، التي تطورت خلال النقل السماعي^(٢٤)، وهي مجهولة المؤلف والملحن في الغالب، وهي محددة القوالب، فقد تأتي طقطوقة، أو موالاً، أو نشيداً على شكل هتاف؛ وآلاتها الموسيقية من البيئة المحلية، كما أن عنصرها النغمي قائم على ميلودية اللحن، بالطبع؛ والإيقاعي قائم على أحد الموازين البسيطة؛ وقد تظهر ملامح لتعدد التصويت عند العزف على بعض الآلات كالأرغول الذي يحتفظ بأرضية، من صوت واحد، وغالباً ما تكون قرار السلم أو المقام، أثناء الغناء. وكذلك مسافة الأوكتاف بين آلات المزمار البلدي المختلفة: "السبس، الجورى"، ولكنها غير

(٢٤) عبد الحميد توفيق زكي: أجمل مقارنات عن الموسيقى الشعبية، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٣، ص ٣.

مدرّكة في السمع "لأن الأنز غالباً ما تتحاشى الإمام بالمسافة لأوكتاف"^(٢٥). ولا تتعدى نغماتها التتراكورد (الجنس المكون من أربعة نغمات)، وربما تزيد قليلاً، ويغلب عليها الارتجال مع المحافظة على سلامة البنية الإيقاعية، وجماعية الأداء، وتناوب الأدوار الغنائية بين المغنى الفرد والجماعة. وتحتفظ بأدائها النغمي دون تغيير، لأعوام وقرون كثيرة، وتتحرك في نطاق الموضوعات الاجتماعية الثابتة، مستوعبة معظم المضامين العاطفية والوجدانية التي يعيشها الأفراد في المجتمع^(٢٦)، وعاكسة للأوضاع السائدة في المجتمع، وأخيراً، شمولية الحس الجماعي دون الطابع الذاتي؛ لذا فإن صلاحية قبولها وأدائها يسير لكافة فئات وطبقات الشعب.

ولما كانت الأغنية الشعبية كذلك، متميزة ببساطتها وسهولة تركيبها، وعذوبة أدائها، وجماعية الأداء، في الغالب، وتحيا بين الناس، ويتناقلها الأفراد، جيلاً بعد جيل؛ وهي في كل ذلك يسرى عليها ما يسرى على الأحياء والأشياء جميعاً؛ فتتعرض على أيدي الموسيقيين والمغنيين البارعين للنمو والإزدهار، وترفد بروافد ثرية، كما تتعرض على أيدي غير نوى الموهبة للتدهور^(٢٧).

(٢٥) محمد كمال إسماعيل: التحليل والتوزيع الأوركستراي، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٣، ص ٢٥.

(٢٦) عبدالأمير جعفر: الأغنية الفولكلورية، بغداد، وزارة الإعلام، مطبعة العبايجي، ١٩٧٥، ص ٨٢.

(٢٧) أحمد على مرسى: مقدمة في الأغنية الشعبية، المرجع السابق، ص ٩٥.

وقد اتجه كثيرٌ من الموسيقيين العالميين إلى الارتكاز على الفن الشعبي لبلادهم، والاعتراف منه، بغرض التطوير والارتقاء، أمثال: بارتوك، شوبان، ديبوسى، والخمسة الكبار الروس، الذين نقلوا الموسيقى الروسية بمقاماتها وألحانها وإيقاعاتها، إلى موسيقى عالمية في قوالبها وأداتها التعبيرية، وهذا هو سر نجاحهم^(٢٨).

أشكال تناول الموسيقى الشعبية

١- أداء التراث كما هو دون تغيير، كنوع من المحافظة عليه، وإحيائه، في حد ذاته^(٢٩). وهو ما تقدمه الفرق الشعبية في بيناته المختلفة؛ أو ما تعرضه وزارة الثقافة في المسارح التابعة للدولة، المعدة لذلك، مثل مسارح قطاع الفنون الشعبية.

٢- اتخاذ التراث كأساس لبناء موسيقى عالمية الطابع^(٣٠)، وهي إعادة تقديمه في صياغات الموسيقى العالمية؛ الكونشرتو، السيمفونية، الصوناتا؛ أو توزيع موسيقى لعمل من التراث، وتقديمه مع الأوركسترا السيمفونية؛ وتقوم، أيضاً، وزارة الثقافة بتقديمه في دار الأوبرا، بانتظام، وبروجرام سنوي متميز. وينتمي لهذا الاتجاه الموسيقار "على إسماعيل" في أعماله: "على حسب وداد قلبي"، التي اتخذها أساساً للموسيقى التصويرية ومقدمة للفيلم الغنائي الراقص: "غرام في الكرنك"؛ والمؤلف المصري "أبو بكر

^(٢٨) حسين فوزى: الموسيقى السيمفونية، القاهرة، دار المعارف، ١٩٥٠، ص ١٢٦.

^(٢٩) فؤاد زكريا: مع الموسيقى، ذكريات ودراسات، مرجع سابق، ص ١٢٨.

^(٣٠) المرجع سابق، نفس الصفحة.

خيرت" الذي أدرج في كثير من مؤلفاته الأوركسترالية ألحاناً شعبية، مثل مؤلفه المعروف باسم: "المتتالية الشعبية للأوركسترا"، وبها ألحان تراثية، كان من ضمنها اللحن الشعبي: "بقتة هندی" ^(٣١)؛ و"عطية شرارة" الذي اتخذ لحن: "حسن ياخولي الجنية" الفكرة الأساسية لكونشرتو الكمان الثاني.

٣- تقديم الألحان المستوحاة من التراث ^(٣٢)، واتخاذ الألحان الفلكلورية وسيلة لتراكيبات لحنية جادة، وبصياغة جديدة، معتمدة على البناء الإيقاعي واللحن للأصل؛ مثل ما قدمه عبد الوهاب في ألحانه: "البحر زاد عوفاً ليه"، لمحمد عبد المطلب، "ع اليادي"، لنجاة الصغيرة، "لوى الويل يايمة"، لعبد الحليم حافظ؛ ومعزوفة موسيقية بعنوان: "الحنة". كذلك ما قدمه بلينغ حمدي في الستينات، وغناء شادية، مثل: "قولوا لعين الشمس، خدنى معاك"؛ ولعبد الحليم حافظ: "على حسب وداد قلبي"، "وانا كل ماقول التوبة"، ولمحمد رشدي: "ميتى أشوفك". ومحمود الشريف: "وانا مالى يا بوى"، لمحمد عبد المطلب.

٤- تلحين أعمال غنائية أو موسيقية، مستمدة من الروح الشعبية، وهي تراكمٌ نغمي، ناتج من كثرة السمع، الذي سبق أدائه وحفظه وهضمه؛ مثل

^(٣١) عواطف عبدالكريم: التأليف الموسيقي المصري المعاصر، الجزء الأول، القاهرة، وزارة الثقافة، ١٩٩٨، ص ٩٣.

^(٣٢) كمال النجمي: الغناء المصري، مطربون ومستمعون، القاهرة، دار الهلال، ١٩٩٣، ص ٤٠١.

الألحان التي يقدمها محمود الشريف وعبد العظيم عبد الحق وكمال الطويل. وينتمي محمد عبد الوهاب، أيضاً، إلى هذه الطائفة الأخيرة من الملحنين، بيد أنه لم يشتهر بذلك الاتجاه، لأسباب أسهب الباحث في شرحها.

أشكال التأثير بالموسيقى الشعبية عند محمد عبد الوهاب

١- التيمات الشعبية:

أ - إعادتها نصاً: ومن أمثلة ذلك: "(الوى الويل، ع الياى، الحنة، البحر زاد).

ب - إعادة تشكيلها: ومن أمثلة ذلك المقاطع الغنائية التالية: (إنت القمر اللي احيا بنوره "إنت الحب"، طول ماأملى معايا، وانا مهما صحيت على حبك "في يوم وليلة"، ياعيني ياقلب انكوى "بعمري كله حبيتك").

ج - هضمها وإفراز الحصيلة: ومن أمثلة ذلك الألحان التالية: (إنت إنت ولانتش دارى، تراعيني قيراط بالك مع مين، بسبوسة، خى خى، رجع الهوى تانى، عندك بحرية ياريس، قوللى عمك إيه، حبيبي لعبته، قالوا البياض أخلى، البوسطجية، محلاها عيشة الفلاح، هجرانى ليه، ولد العم يا جمال، ينجارحة قلبي بقزاة، يانايمة الليل وانا صاحى... وغيرها. والمقاطع الغنائية: "من ناحية قلبي ونار قلبي" (اللى يقدر على قلبي)

شكوكو، "خاف من يوم تلاقينى وياك وموش وياك" (خاف الله)، "هिला
هوب هिला" (النيل نجاشي)، "هجرتك يوم عمرى" (بعمري كله حبيتك)،
"هات عينيك تسرح في دنيتهم عينيه" (إنت عمري)، بالإضافة إلى
معزوفة أسوان، وموسيقى الكوبليه الأخير من لحن أمل حياتي، وموسيقى
المقطع الأخير من لحن فكروني: "القمر من فرحنا ح ينور أكثر".

٢- الأدوات:

أ - المقامات:

استخدامه لمقام الجهاركاه استخداماً مصرياً خالصاً، ويتميز بخفض
الدرجتين الثالثة والرابعة بمقدار غير محدد علمياً، لكن يُشار إليهما في التدوين
الموسيقى بسهم متجه لأسفل على كل نغمة، للتعبير عن هذا الخفض. وهو
متأثر بذلك بأدائه بهذه الكيفية من رافدين: "الأداء الغنائي في الكنيسة
المصرية، البانعين الجائلين"، ومن أمثلة ذلك: موال "في البحر لم فتكم"،
وموال: "سبع سواقي بتنعى"، علاوة على متفرقات جاءت أثناء الأغنية، مثل:
"المقطع أن الأوان والهوى جمع ليالينا" (ياللى فت المال والجاه)، والمقطع:
"تساي أنام الليل" (كل ده كان ليه).

ب - الإيقاعات:

استخدم عبد الوهاب إيقاعات موسيقية من البيئة المحلية، وأدرجها في
أعماله، ومن أمثلة ذلك: إيقاع الزفة، في المقطع: "يارب جمع شملهم" (في يوم

وليلة)، وإيقاع "الزار"، في المقطع: "هجرتك يوم عمر" (بعمري كله حبيبتك)، والإيقاع الصعيدي، في المقطع: "رجالة وطول عمر ولانك يابلدنا رجالة" (الأرض الطيبة)، وإيقاع السنباطي، في معظم ألقانه، وترجع جنوره إلى الإيقاع المصاحب لرقص "الغوازي" اللواتي يردن إلى القاهرة من مدينة سنباط، ويسمى أيضاً الوحدة المدورة. وإيقاع الملفوف، في لحن: "مصر يا أم الدنيا"، وابتكاره إيقاعات جديدة، أدرجها داخل أعماله، مثل الجزء الخاص بألة الطبلبة المنفرد في لحن فكري، في موسيقى الكوبليه الثاني (كلموني تاني عنك)، وتكشفها لنا الصورة الفوتوغرافية الشهيرة، التي يظهر فيها عبد الوهاب ممسكاً بألة الطبلبة، وهو يلحن الإيقاع المطلوب لعازف الطبلبة، والمغنى فيما بعد، كتكوت الأمير، في وجود أم كلثوم.

٣- شكل الأداء:

تأثر عبد الوهاب بالأداء الشعبي في أعماله، موضوع البحث، الذي يميز غناء الطوائف المختلفة، من حيث تكرار الجملة التي يرددها العمال والحرفيون، وتكملتهم الجملة اللغوية التي يبدأها المغنى الفردي أو "الرئيس"، وتكرار لفظ شعبي من الألفاظ التي تستخدم في العمل، مثل: "هيا هوب"، و"ياه ياهي ياهي ياهي" (محلاها عيشة الفلاح)، "ياريس" (عندك بحرية ياريس). وكذلك الألفاظ التي يرددها الكورس (كما العمال)، لتساعد على تحمل صعوبة العمل، ومن أمثلة ذلك ترديد جملة: "والثوار هم الشعب" (دقت ساعة العمل، حسين السيد، ١٩٦٢). وكذلك ترديد آخر مقطع من كل كوبليه،

مثل: "لا رجعية ولا استغلال". وكلمة: "عوفاً ليه"، (البحر زاد، محمد عبد المطلب، أبو السعود الإبياري، ١٩٤٤)؛ وكلمة: "يايمة" (الوى الويل)؛ وكلمة: "آه يابا" (خى خى) وربود الكورس: "ياوله"، في المعزوفة الموسيقية: "عزيزة". حتى أداء عبد الوهاب كان مصبغاً بالروح الشعبية، ومن أمثلة ذلك: أدائه لكلمة "ياتمر حنة"، من المقطع: "قال له ياسوسن ياتمر حنة" (بلبل حيران، أحمد شوقي، ١٩٣٥)؛ ويلاحظ تأثر عبد الوهاب بنداء بانعي الزهور في أدائه للنون المشددة: "نة" من كلمة "حنة"، وهبوط على مسافة خامسة تامة بأداء الزحلقة الصوتية (Portamento)، وهو أسلوب تميز بأدائه البانعة الجائلون (*).

٤- المأثور الشعري الشعبي:

تناول عبد الوهاب في أعماله المأثورات الشعبية، من أمثلة شعبية، أو مأثورات جرت على ألسنة الناس، وتداولوها في حياتهم اليومية، ومن أمثلة ذلك: (أشكى لمين الهوى والكل عزالى، في البحر لم فتكم، سبع سواقى بتنعى، كل اللى حب انتصف وانا اللى وحدى شكيت، اللى انكتب ع الجبين، تراعينى قيراط أراعيك قيراطين، ياطالم لك يوم مهما طال اليوم، البوسة في العين تفرق، أنا قلتها كلمة وكل شىء قسمة، أصل انا واد دبلوماسى وعينيه في وسط

(*) كان من الأوفق ترك أسلوب الأداء لتنظير أحد بحوث قسم الغناء، لكنه أدرج هنا كمثال على هذا الأثر الشعبي.

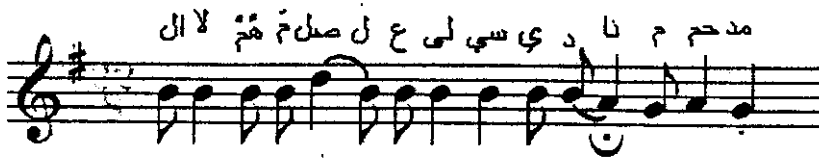
راسى). علاوة على ألفاظ شعبية من دارجات المحيط الشعبي، ولم يلحنها غيره، على حد علم الباحث، مثل كلمة: "تنطال"، في المقطع الغنائي: "ليه فيك آمال بس فين تنطال" (فين طريقك فين). وكلمة: "طايلاه"، في المقطع الغنائي: "العين شايه ولاهيش طايلاه" (حبيبي لعبته). وكلمة: "دوغرى"، في المقطع الغنائي: "حود مرة وبعدين دوغرى" (ياووبر قوللى)، وكلمة: "جالكشى"، في المقطع الغنائي: "جالكشى هاتف في يوم نдалك" (على إيه بتلومنى)، وجملة: "للنبى حبيبك"، في المقطع الغنائي: "النبى حبيبك ماتحرمشى الفؤاد منك" (موال النبى حبيبك)، وكلمة: "بنمة"، في المقطع الغنائي: "بيعوه بنمة" (ياللى زرعوا البرتقال)، وكلمة: "مالدرى"، في المقطع الغنائي: "شغلتنى من غير مالدرى" (كان أجمل يوم)، وكلمة: "حنشطب"، في المقطع الغنائي: "يللا يازباين حنشطب" (بسبوسة). وغيرها. ويستثنى من ذلك الألفاظ الشعبية التي وردت في لحنى: "فيك عشرة كوتشينة" و "الدنيا سيجارة وكاس"، حيث قدمهما في لحظات ثبط الهمة.

٥- أسماء أعمال شعبية:

اتخذ عبد الوهاب لبعض أعماله، عناوين تشير إلى البيئة الشعبية المصرية، ومن أمثلة ذلك: معزوفات: (اين البلد، بنت البلد، خان الخليلي، عزيزة، أسوان، هولاهوب "عش البلبل"، الحنة)، وغيرها.

الفصل الثاني: الجانب التحليلي

وقد جاءت من الأداء الجماعي لتكبيرة العيدين الكبير والصغير،
القائلة: "اللهم صلى على سيدنا محمد وعلى آل سيدنا محمد وعلى
أصحاب سيدنا محمد إلخ)



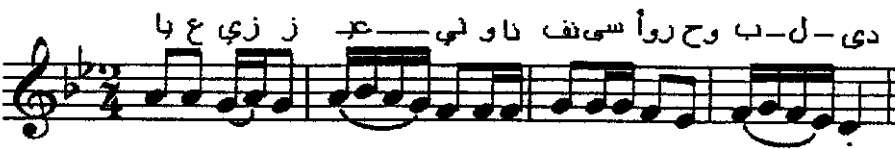
٣- الجملة اللحنية: "مصر يا أم الدنيا يا حبيبتي يا بلدي"

(مصر يا أم الدنيا، حسين السيد، فرقة أم كلثوم للموسيقى العربية،
١٩٧٨).

وهي إعادة غنائية للمعزوفة الموسيقية الشهيرة "هدية العيد" (١٩٦٥).



يلاحظ تأثر عبد الوهاب باللحن الشعبي "يا عزيز عيني وأنا نفسى أروح
بلدى".



واللحن الشعبي " ماتحسبوش يابنات إن الجواز راحة (٣٣) " .



٤- الجملة اللحنية: " فافاقت مصر شطآنا وعشبا ونخيلاً " .

(الروابي الخضر، أحمد خميس، محمد عبد الوهاب، ١٩٥٥).



ويلاحظ فيها تأثر عبد الوهاب باللحن الشعبي " يانخلتين في العلالى " . مع اختلاف في الركوز، إذ كانت قفلته على نغمته اليوسليك لا السيكاه .



وأيضاً اللحن الشعبي: " قومي اطلعى في سريرك ياأحلى م اللوزية " .



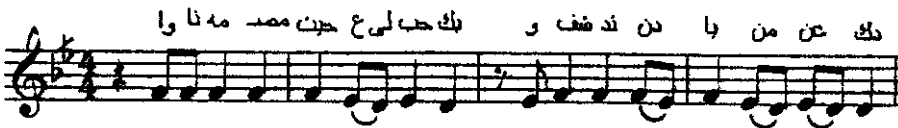
واللحن الشعبي: " كنت فين يارشا أمك بتدور عليك " (٣٤) .

(٣٣) بهيجة صدقي رشدى: ٨٠ أغنية من وادى النيل، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٧١، ص ١١٤ .



٥- الجملة اللحنية: "وأنا مهما صحيت على حبك".

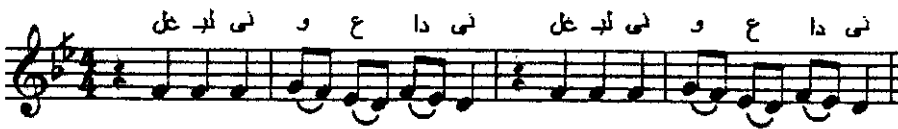
(في يوم وليلة، حسين السيد، وردة، ١٩٧٨).



وهو مأخوذ من اللحن الشعبي: "على حسب وداد قلبي".



واللحن الشعبي: "غلينى وعدانى" (٣٥).



٦- موسيقى الكوبليه الثاني من لحن: أغدا ألقاك".

(أغدا ألقاك، الهادي آدم، أم كلثوم، ١٩٧١)

(٣٤) بهيجة صدقي رشدي: المرجع السابق، ص ٥٤.

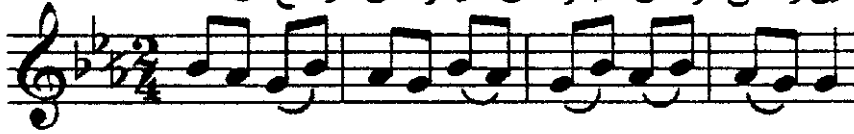
(٣٥) المرجع السابق، ص ٢٧.



وهي مأخوذة من اللحن البلوى الشعبي: "سند الحرام فيراطين فيراطين

قيراط إقراطين".

طين راطق رانق طيرا رانق طيرا مق زالح دل شد

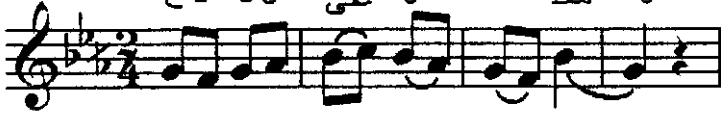


ويلاحظ أن عبد الوهاب استخدم هذا اللحن في مقام نهاوند على النوى، بدلاً

من مقامه الأصلي، يأتي على النوى. تماماً كما فعل الشيخ زكريا أحمد في

معالجته لاقتباسه اللحن الشعبي: "حسن أبو على سرق المعزة" (٣٦).

زه مد قل سر على نون ص ح



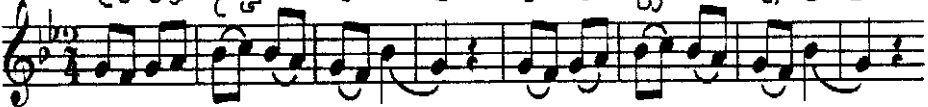
وأدرجه في أحد ألحان المسرحية الغنائية: "ياسمينه"، وهو لحن: "حرامي

الجدى"، على الجملة الغنائية: "حسن أبو على عقله القاضي، قاله اسرق جدي

القاضي". وكان اللحن الأصلي في مقام البياتي على النوى، وصاغه زكريا

أحمد في مقام النهاوند على ذات الدرجة.

ضى فا بل جد رن لن فال ضى فا لل عن لي ع نون ص ح



(٣٦) المرجع السابق، ص ١٢.

٧- معزوفة أسوان: (١٩٦٥).



وهذه التيمة مستمدة من اللحن الشعبي: "سلم على".



٨- المقطع الغنائي: "يا عيني يا قلبي انكوى وباما ليلي طال يا عيني".

من الكوبليه الثالث من مونولوج: "بعمري كله حبيتك" (وردة، حسين السيد، ١٩٨٥).



وهو مقتبس من اللحن الشعبي: "أول سنة لايوب نصلى ع النبي"، من الملحمة الشعبية: "أيوب وناعسة" (٣٧).

(٣٧) أحمد رشدي صالح: الأدب الشعبي، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٢، ص ٣٩٠.



٩- لحن "ع الياى": (نجاه الصغيرة، حسين السيد، ١٩٦٧).

نلاحظ أن عبد الوهاب التقط التيمة الشعبية "ع الياى"، وصاغها في أربعة أشكال متنوعة.

الأول: في مقام بيتاى على العشيران. على المقطع الغنائي: "ع الياى الياى الياى ياقلوب مذارية"



الثانى: في مقام راست على الدوكاه، باستخدام نغمة نيم حجاز (فا #)، والركوز على الدوكاه. على المقطع الغنائي: "ع الياى الياى الياى يا صبايا الشوق بينادى"



الثالث: إظهار جنس النهاوند على الدوكاه، ثم الركوز على مقام البياتي على العشرين. على المقطع الغنائي:

"ع اليلدى اليلدى اليلدى ياقلوب مذارية يا ما جرح الورد أيلدى حتى الجنائنية".



الرابع: إظهار جنس البياتي على الدوكاه، باستخدام نغمة نيم حجاز (فا ♯)، والركوز على البوسليك، ثم الهبوط والقفلة على العشيران. على المقطع الغنائي:

"ع اليادي اليادي ياقلوب مذارية ياما جرح الورد أيادي حتى الجنائنية".



ثانياً: أشكال الأداء الشعبي

استخدم عبد الوهاب طريقة ردود الغناء الشعبي في أكثر من عمل، وهو التناوب في الردود بين المغنى والكورس، تماماً كما يحدث بين العمال وبين قائدهم، "المعلم" وهو أكثرهم دراية بالعمل؛ وهو الذي يبدأ الغناء، ويحوره ويطوره حسب ضرورة العمل، أما الكورس فيقوم بالرد وتكملة الجملة اللغوية غناءً، بل يصل الأمر لتكملة الكلمة الواحدة.

١- لحن: "ساعة الجد"

وهو اللحن الذي قدمه عبد الوهاب لمواكبة جموع العاملين المتوجهين إلى السد العالي لبدء هذه الملحمة الوطنية الفريدة، فاستخدم طريقة غناء عمال البناء، في تقسيم المقطع الغنائي بين "المعلم" والعمال، أو المغنى والكورس، ويظهر ذلك في الجملة الغنائية التي تتكرر في نهاية كل كوبليه، القائلة "يحموا النيل وقيموا السد"، والمقطع "دقت يا عمال الغد".



ويلاحظ أن الكورس قد أكمل المقطع القائل: "جيش النصر عايز ثوار يحموا النيل وقيموا السد"، عند كلمة: "قيموا السد"، بدءاً من المقطع: "قيموا السد" تكلمة للحرفين: "وي" الذين أنهماها المغنى المنفرد من كلمة: "وقيموا".

ومن تأثر عبد الوهاب بغناء العمال جعل الكورس يستخدمون أسلوب الهمهمة، وهو تنغيم دون فتح الفم، في أدائهم إحدى الجمل الموسيقية باللحن.



في تسجيل هذا اللحن لآلات إيقاعية تشبه أصوات الففوس، وآلات الحفر وتكسير وتقطيع الحجارة: الأزميل، والكسور، والشواكيش، والقادوم، والأورزية. وكلها آلات من البيئة المحلية^(٣٨). وليس غريبا أن يحصل لحن ساعة الجد على الجائزة الأولى للإنتاج الفني للسد العالي في المهرجان الذي نظمه المجلس الأعلى للفنون والآداب^(٣٩).

٢- لحن: "عندك بحرية"

وفيها استخدم عبد الوهاب رد الكورس، القائل: "ياريس"، في الرد على المغنى المنفرد. كما البحارة الذين يفردون قلوب المركب أو يحلون الأشرعة، في ردودهم على ريس المركب.



^(٣٨) سامح فرج: معجم فرج للعامية المصرية والتعبيرات الشعبية، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٦، ص ٤٠٨.

^(٣٩) مصطفى عبد الرحمن: أنشيد لها تاريخ، القاهرة، دار الشعب، ١٩٧٤، ص ٢٣٥.

ثالثاً: استخدام ألفاظ شعبية للتعبير عن الجو السائد في اللحن

- ١- مونولوج: "النيل نجاشي" (أحمد شوقي، ١٩٣٣) استخدم الكورس، فقط في هذا الجزء، لأداء الردود في الجزء القائل: "هילה هوب هيله" من المقطع: "صلح قلو عك ياريس، هيله هوب هيله"، وبطريقة أداء البحارة، حيث جو النص.

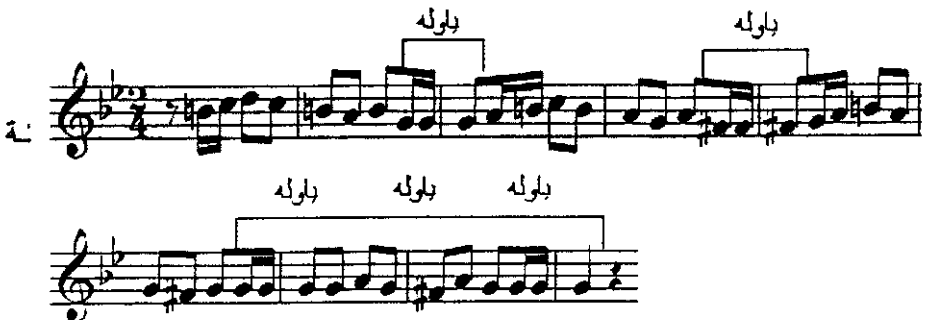


- ٢- ترديد الكورس لكلمة "عوفاً ليه"، في لحن: "البحر زاد".



- ٣- ترديد الكورس لكلمة: "يا وله" في المعزوفة الموسيقية: "عزيزة".

وكلمة "يا وله" من الردود الشائعة الاستعمال كنداء أو صيحة في الأغاني الشعبية^(٤٠).



٤ - ترديد أحد أفراد الكورس لكلمة: "والله" في المعزوفة الموسيقية: "زينة".



رابعاً: استخدام موتيفات إيقاعية شعبية

وهي فكرة موسيقية مقتضبة مميزة للحن والإيقاع، يتخذها المؤلف نواة يستنبط بها مؤلفته^(١)، وقام عبد الوهاب باستخدامها كقاعدة إيقاعية نغمية، يفرش عليها لحنه الأساسي؛ ويظهر ذلك فيما يلي :

١- الترديد والتكرار على الآلات الوترية، كالتي تؤديها آلة الرباب في الألبان الشعبية، بعد كل أداء اللزمات الموسيقية، كاللزمة الموسيقية

(١) مجمع اللغة العربية: معجم الموسيقى، القاهرة، الهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية، ٢٠٠٠، ص ٩٨.

الممهدة لغناء المقطع: "هات عينيك تسرح في دنيتهم عينية" (إنت عمري) .



ويلاحظ فيه استمرار الآلات الوترية في عزف الموثيقة الإيقاعية، على مسافة الرابعات، للتعبير عن مقام الراست على الدوكاه. وهو أسلوب شعبي في العزف على آلات الرباب.

٢- أداء الإيقاع على الآلات الموسيقية : وتؤدي فيه الآلات الموسيقية الإيقاع المستخدم، أثناء عزف اللحن الميلودي، كما في النموذج التالي: (معزوفة بنت البلد)



ويلاحظ أن الآلات الموسيقية منقسمة إلى قسمين : قسم مؤدٍ للإيقاع، وهو إيقاع الوحدة المدورة، ذي الأربع وحدات زمنية :



وقسم آخر يعزف الميلودي، وهو نفس الأداء الذي تعزفه فرق الموسيقى الشعبية، على آلات الرباب المختلفة، و فرق آلات المزمار البلدي المختلفة .

الخاتمة والنتائج

من دراسة النماذج السابقة لأعمال محمد عبد الوهاب، سواء الغنائية أو الموسيقية البحتة؛ يظهر لنا تأثيره بالموسيقى الشعبية، في الألحان، والإيقاع، والأداء؛ ويرى الباحث أن محمد عبد الوهاب لم يتعرض لتراث الموسيقى الشعبية كهدف، يمكن تقديمها بحذاقها، لأن ذلك هو دور الفرق الشعبية؛ وهو لم يَقم، أيضاً، بإعادة تقديمها في إحدى صياغات الموسيقى العالمية، لأسباب أهمها - دونما إنقاص من عبقريته - عدم تأمله الدراسي بذلك؛ وكذلك لم يقدمها للمغنيين الشعبيين، في صورة ألحان تقليدية من الألف إلى الياء، كتلك التي أبدعها آخرون أمثال: محمود الشريف وبليل حمدي وعبد العظيم عبد الحق، وغيرهم؛ لكنه أدرجها داخل أعماله، صبغة وصيغة، سواء كانت تيمات شعبية بعينها، أو ابتكار جمل موسيقية مستمدة ومشبعة بالروح الشعبية؛ وهي حصيلة سمعه المباشر من خلال بيئته الأولى في حي باب الشعرية، وغير المباشر من ذهابه إلى المنتديات الشعبية، وهو في أوج قمته، ليتعلم منها الأنماط الشعبية في الحديث والحوارات والتعابير الدارجة؛ ويستمتع للمغنيين الشعبيين، كما مر بنا؛ ومن التقائه بعازفين مهرة، كان لهم خبرة التعامل مع

البيئة الشعبية، ولهم السبق في ذلك، أمثال: فاروق سلامة، محمد العربي؛ والاستفادة من خبراتهم في هذا المجال، وكان أداؤهم غاية في البساطة والنبوغ. وإضافة الروح الشعبية في عزفهم لألحان محمد عبد الوهاب.

لذلك الأسباب مجتمعة كان لموسيقى محمد عبد الوهاب مذاقٌ خاص ومتميز، قائم على تشكيلات موسيقية متباينة ومدموجة في عمل موسيقى واحد، منها الشعبي بأشكاله والديني والقومي والعالمي، في لحن واحد - ونلكم حديث آخر -؛ إذ حرص عبد الوهاب على التنوع في أفكاره الموسيقية، ولذا فإن ألحانه ليس لها طابع واحد - وإن جمعتها وحدة البناء -، وهو بذلك يختلف عن نظرائه الرواد، حيث تميز كلٌ منهم بتفرده الشخصي في ألحانه، حين تستمع للحن أيٍّ منهم، فتدرك للوهلة الأولى نسبة هذا اللحن أو ذلك إلى صاحبه؛ فترى زكريا أحمد وقد غمرته الروح الشرقية والتطريبية؛ ومحمد القصبجي، بتقنياته المذهلة، والتفكير الموسيقي الجاد؛ ورياض السنباطي الذي مزج بين هذين الأسلوبين، ولكن بحذر؛ أما عن عبد الوهاب فقد جاءت ألحانه، وبكل جرأة، حاوية لكل هذه الرؤى والاتجاهات، وشاملة كل الأنماط والأساليب اللحنية المختلفة، ومناسبة لكل السنين والأعمار والأنواق؛ ولذا فإن حصوله على الأسطوانة البلاطينية من الهيئة العالمية لتسجيل الأصوات (E.M.I)، كان مستحقاً، كأول كموسيقى عربي "أسعد شعبه"، وأعطى للموسيقى والغناء إضافات لم يسبقه فيها أحد؛ ويعتبر ثالث فنان في العالم

يحصل عليها، وهذا لم يأت من فراغ، ولا اعتباطاً؛ وهي شهادة بوصول ألحانه إلى العالمية، والتي قامت على التنوع الموسيقى، ومنها الشعبي.

قائمة المراجع

أولاً: الكتب

- ١- أحمد رشدي صالح: الأدب الشعبي، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٢.
- ٢- أحمد على مرسى: مقدمة في الأغنية الشعبية، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٧.
- ٣- أمين صادق: أم كلثوم وعبد الوهاب، مصر إذا غنت، القاهرة، مطابع زمزم، ٢٠٠٣.
- ٤- أنور الجندي: الشرق في فجر اليقظة، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٦٦.
- ٥- بهيجة صدقي رشدي: ٨٠ أغنية من وادي النيل، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٧١، ص ١١٤.

- ٦- حازم هاشم: المؤامرة الإسرائيلية على العقل المصري، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٢.
- ٧- حسين فوزي: الموسيقى السيمفونية، القاهرة، دار المعارف، ١٩٥٠.
- ٨- خير شلبي: صحبة العشاق، رواد الكلمة والنغم، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٦.
- ٩- زكى نجيب محمود: قيم من التراث، القاهرة، دار الشروق، ١٩٩٩.
- ١٠- سامح فرج: معجم فرج للعامية المصرية والتعبيرات الشعبية، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٦.
- ١١- سعد الدين وهبة: النهر الخالد، حوار مع محمد عبد الوهاب، القاهرة، دار سعاد الصباح، ١٩٩٢.
- ١٢- سمير يحيى الجمال: تاريخ الموسيقى المصرية، أصولها تطورها، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٩.
- ١٣- صلاح الراوي: مقدمة كتاب "الفنون الشعبية بين دفتين"، وزارة الثقافة، القاهرة، دار الأمل للطباعة والنشر، ١٩٩٥.
- ١٤- عبد الأمير جعفر: الأغنية الفولكلورية، بغداد، وزارة الإعلام، مطبعة العبايجي، ١٩٧٥.

- ١٥- عبد الحميد توفيق زكى: أجمل ما قرأت عن الموسيقى الشعبية، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٣.
- ١٦- —: المعاصرون من رواد الموسيقى العربية، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٣.
- ١٧- عبد الله أحمد عبد الله: صفحات مجهولة عن عبد الوهاب، القاهرة، دار السينما والناس للنشر والتوزيع، ١٩٩٢.
- ١٨- عواطف عبد الكريم: التأليف الموسيقي المصري المعاصر، الجزء الأول، القاهرة، وزارة الثقافة، ١٩٩٨.
- ١٩- فتحي غانم: الفن في حياتنا، القاهرة، روز اليوسف، دون سنة النشر.
- ٢٠- فؤاد زكريا: مع الموسيقى، زكريات ودراسات، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ١٩٧١.
- ٢١- فرج العنتري: السطو الصهيوني على الموسيقى العربية، القاهرة، شركة الأمل للطباعة والنشر، ١٩٩٧.
- ٢٢- كمال النجمي: الغناء المصري، مطربون ومستمعون، القاهرة، دار الهلال، ١٩٩٣.
- ٢٣- لطفي رضوان: محمد عبد الوهاب، سيرة ذاتية، القاهرة، دار الهلال، ١٩٩١.

٢٤- مجدي نجيب: من صندوق الموسيقى، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠١.

٢٥- مجمع اللغة العربية: معجم الموسيقى، القاهرة، الهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية، ٢٠٠٠.

٢٦- محمد صبري: الشوقيات المجهولة، الجزء الثاني، القاهرة، دار الكتب، ١٩٦١.

٢٧- محمد الغيطي: إسرائيل تسرق الفن المصري، القاهرة، مكتبة مدبولي الصغير، ١٩٩٧.

٢٨- محمد كمال إسماعيل: التحليل والتوزيع الأوركستراي، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٣.

٢٩- محمود عوض: محمد عبد الوهاب الذي لا يعرفه أحد، القاهرة، دار المعارف، ١٩٩١.

٣٠- مصطفى عبد الرحمن: أناشيد لها تاريخ، القاهرة، دار الشعب، ١٩٧٤.

ثانياً: أحاديث ولقاءات وتسجيلات إذاعية وتلفزيونية

١- سهيل رضوان: برنامج "ليالينا"، برنامج تلفزيوني، الفضائية الإسرائيلية.

٢- محمد عبد الوهاب: حديث إذاعي. البرنامج العام، الإذاعة المصرية.